

図文集と「写真コミュニケーション」

楊 駿 驍

序

本研究は中国において「八〇後」と呼ばれている、1980年代に生まれた作家たちによる作品形式である、「図文集」を分析対象とする。その形式や内容については後に詳しく論じるが、ごく簡単に述べるならば、「エッセイ（および小説）」と（作者自身によって撮られた）写真を同時に収録したもの」ということになる。

結論を先に述べると、その成立の背景には、視覚文化の普及が市場を介して雑誌や文学作品に影響を及ぼしたことでなく、「八〇後」以降の世代にとってインターネットが中心的なコミュニケーションの場となったという環境の変化が横たわっている。そして、その新たな環境とともに「写真コミュニケーション」とも呼ぶべきコミュニケーションの形態が一般化した。それが、図文集の形式に影響を与え、その受容を可能にしたのである。

すなわち、現在の創作とその受容は、コミュニケーションが中心となっており、それ自体が重要な目的となっている。そして、インターネットを中心とするコミュニケーション環境がある種の「制度」として定着していく中で、そのことが創作とその受容の「感性の形成」に強く影響を及ぼしているのである。このような視点は、従来の「八〇後」の創作に関するほとんどの先行研究において、重要視されてこなかった。

そのような先行研究においては、八〇後による文学創作の価値について論じられることが多く、上記の点については否定的な判断を下すか、評価できるものもあるが未だ「成熟していない」と考えるかの、いずれかの態度を取るものがほとんどである。そのような議論において前提とされているのは、文学は価値を追求していくもので、その過程で成熟していくという成長モデルであり、読者は文学から思想やメッセージを受け取り、世界について思索を深めていくという「近代的な」文学の受容形態である。彼らの創作について詳

細に分析した研究も、そのような考え方が前提となっている。

そうした視点から見れば、「図文集」は視覚文化がはびこる市場原理の支配がもたらした、価値のないものと映ってしまうのだろう。そのためか、この「図文集」という形式を正面から取り扱って、その環境を分析した研究は、筆者の知るかぎり存在しない。

それに対して、千野拓政はその編著『東アジアのサブカルチャーと若者のこころ』⁽¹⁾において、アジア全体で起こっている文学の受容と創作形態における大きな構造的な変化について述べている。現在の中国も含めて、東アジア全体の若者の文学受容は従来の「読者が作者の作品に込めた思想を読み取る」という形態から、作品についてコミュニケーションを交わすことで、つながりを獲得して、自らの閉塞感や孤独を和らげるという形に大きく変わったということを、インタビューやアンケートなどのフィールドワークを通して明らかにしている。すなわち、文学の目的や機能そのものが近代以降の文学システムと違うものになりつつあるということである。

本稿はそうした変化を踏まえ、八〇後の代表的な作家たちによって盛んに出版されるようになった「図文集」という形式の分析を通して、コミュニケーション環境が彼らの創作と受容の基盤、すなわち「想像力の環境」となっていることについて考察する。

一、図文集が語る問題——その背景と多様性

「図文集」は実際のところ、きわめて雑多な形式の集合体に対する「とりあえずの呼称」として用いられている性格が強い。写真とテキストが組み合わされたものであればすべて「図文集」と呼ばれ、出版されるのである。そのため、議論の焦点を定めるために、まずその枠組みを定めることが必要となる。現在、「図文集」と呼ばれているものを試みに分類すると、主に四つになると思われる。

1、何人かの作家による旅行記、あるいはそれをベースにした小説と、グループに随伴したカメラマンによる作家たちの旅行を記録した写真を組み合わせたもの。《下一站》シリーズ⁽²⁾など。
2、写真とエッセイを一つのテーマに沿って組み合わせたもの。郭敬明編の《故郷、或者都市》⁽³⁾、落落編の《17》⁽⁴⁾など。

3、長編小説の中に加工された写真を配したもの。張悅然の《是你来检阅我的忧伤了吗》⁽⁵⁾《十愛》⁽⁶⁾、郭敬明の《梦里花落知多少》⁽⁷⁾など。

4、エッセイ（および小説）と作家自身によって撮られた写真を組み合わせたもの（両者の関係は希薄）。落落の《須臾》⁽⁸⁾《万象》⁽⁹⁾《有生之年》、hansy 的《寂静》⁽¹⁰⁾《无边世界》⁽¹¹⁾、消失宾妮の《葬我以風》⁽¹²⁾、安妮宝贝の《蔷薇岛屿》⁽¹³⁾《得未曾有》⁽¹⁴⁾《「慶山」という新しいペンネームで出版》など。

これらの作品における写真の利用は、全体として見た場合、商業主義と結びついた視覚文化が「雑多」な形で広く一般化したことを物語っている。なぜなら、常識的にみてこれらの形式のもっとも妥当な起源は、郭敬明編集の『島』（2004）『最小説』（2006）、落落編集の『文藝風象』（2010）などに代表される、「ムック」という雑誌にあると考えられるからである。中国においては、「ムック」もまた「八〇後」の作家たちによって二〇〇〇年代前半に打ち出され、瞬く間に人気を博した雑誌の形式である。これらヴィジュアル性重視の雑誌は若者の間に絶大な人気を誇り、多大な商業的な利益を挙げてきた。しかし、そのヴィジュアル性は「雑多」であり、そのため多くの場合写真の目的がはっきりとせず、作者の創作意図よりも雑誌編集のほうに優先されている。つまりそこでは作者の創作よりも、商業的な利益が優先されているのである。その中で、創作性の強い第4の形式とムックの間に明らかに大きな距離があり、その起源をムックに還元することはできない。

そこで、本稿は第4の形式の図文集を主な分析対象に据える。筆者の考えでは、この形式には視覚文化と商業主義の氾濫にとどまらない大きな問題が含まれている。なぜなら、作家の写真の実践と文学の創作がもっとも有機的に結びついているのがこの形式であり、そこには単なる商業主義の産物として片付けてしまうことのできない大きな背景、つまりコミュニケーション環境の変化が影響していると思われるからである。こうした問題を考えるには、次のような

いくつかの問題設定が必要だろう。

①なぜ「八〇後」作家たちは自ら写真を撮ることを好むのか。
②なぜ写真とエッセイを組み合わせることが、一つの創作形式として選ばれたのか。

③なぜ図文集が受容されているのか。言い換えれば、なぜ読者は写真とエッセイの組み合わせを好むのか。それを受け入れる「感性」はどのような背景を持っているのか。

本稿ではこれらの問いに一つ一つ答えていきたい。

誤解を避けるためにあらかじめ断っておくが、ここで問題にしているのは「写真とエッセイの組み合わせ」という形式そのものではない。こうした形式は「八〇後」の作家たちによって発明されたものではなく、写真誕生の時から一貫して存在していて、一部の写真集のようにさまざまな形で受け継がれてきた。いわば「由緒正しい」ものである。重要なのは、中国の文学シーンにおいて極めてマ이너だったその形式が、「八〇後」以降の世代の作家たちによって積極的に採用され、さまざまな形を取りつつ一般化している背景、すなわち彼らとその読者全体を取り巻く「コミュニケーション環境」の変化と創作・受容との関係である。

二、「図文集」とは何か？

まず、第4の「エッセイと小説に写真を配した」「図文集」とはどのようなものか確認しておこう。書物の形式は、主に、作者自身が撮影した写真とともに、過去の思い出、心理的な悩み、旅行先で感じたことなど、自己の内面における苦しみ、孤独感、そして閉塞感などを吐露したエッセイや小説などのテキストが置かれる、という形式といったものだ。

エッセイに関して言えば、何らかの経験がベースとなっているが、きわめて抽象的な感情について述べられている場合が多い。つまり、読者がそれを読むとき、具体的なメッセージを読み取るというより、あくまでその「雰囲気」という形式的なイメージを読み取ること、自らの感情や情動を喚起させられるのである。

またその構成は、写真のみのページ、エッセイのみのページ、詩のような短い文章と写真とを組み合わせたページなどスタイルは多様だが、いずれもきわめて断片的で、モニタージュのようなものになっている。テキストと写真はいかなるような関係性も持っていないように見える場合が多い。例えば、図1は落落の『万象』の中の一ページである。写真に写っているのは公園の洗い場だと思われる。タンクの中に散り落ちた桜の花びらが散らばっていて、洗い場の色は極端な青になるように調整されて、白飛びした花びらと鮮明

なコントラストをなし、とても鮮やかで情緒あふれる写真となっている。その下に次のような短い文章が付されている。

明明是完全陌生的、
我们在完全不同的街镇、城市、和尘埃上生活。

永永远远无法变成熟悉的亲密的人、

真正知晓对方的秘密。

可是、却依然发自内心、很高兴认识你。

有生之日何以漫长、十几万个日夜里、

我所能看见的海依然是灰蓝、不论冬夏始终冰冷。

请告诉我、最糟糕的时间已经过去。

把快乐从另一个宇宙里召唤回来吧。

让他们如同涂上鱼鳞、

沿着日光从海面一直游向自己。⁽¹⁵⁾



図 1

(明らかに遠い存在の、

わたしたちはお互いまったく違う町、都市、塵の上で生きている。

よく知った、親密な関係には決してなれない。

相手と秘密を共有できるような。

でも、心から「出会ってよかった」と思えてしまう。

人生はなんと長いのだろう。十数万もの昼と夜のなか、

目に映る海は相変わらず灰色で、冬も夏もずっと冷たいまま。

言ってちょうだい。最悪の時はもう過ぎ去ったのだと。

楽しさをもう一つの宇宙から召還しよう。

それらが魚鱗を身につけて、

陽光とともにわたしの方へ泳いでくるように。)

抽象的なイメージと感情で構成されたこの短い文章は、一緒に付されている写真とほとんど内容的な関連がないと言ってよい。一方は手洗い場と桜の花びらを写した鮮やかできれいな写真だが、一方はある関係性に対する悲しみと絶望と希望を叙情的なイメージで表現した詩のような文章である。

また彼らが撮影した写真には共通してある傾向が存在している。絞りを開放し、被写体深度を極端なまでに浅くして、意図的に背景と前景をぼかす「ボケ表現」。鮮やかなコントラスト。単純な構図。そして光の強調。こうした手法を使い、雑然とした「現実的」

なディテールを排除することで、純粹に美的な経験を喚起するような写真を、好んで撮っているのである。それは撮影する者にとっては、中平卓馬の言う「詩情」⁽¹⁶⁾の構成を動機とし、そして見る者にとっては「詩情」の喚起を目的とした、感情移入しやすい写真だと言える。つまり、彼らの写真は高度に形式的でありながら(であるがゆえに)、自らの感情を写真に投射するように読者を誘うのである。

このような写真とテキストとの内容レベルにおける関連性のなさ、あるいは関連性の薄さはほかの作家の図文集においても同様であり、彼らの作品全体を通してこのような関係性が維持されている。では、いったいなぜ写真はテキストと一緒に配されているのか。写真はここではいったいどんな働きをしているのか。それに答えるためには、写真の機能について考える必要がある。

三、図文集における写真の機能

ここで問題にしたいのは「写真の本質とは何か」ではなく、「八〇後」の作家たちが図文集を作る上で、あるいは読者たちが受容していく中で、「写真に何を期待しているのか」ということである。

「図文集」に収録する写真を、作家たちにはなぜ自ら撮るのだろうか。郭敬明が率いる会社のデザイン担当で、「八〇後」を代表する写真家でもある作家の Hansey は、その初めての図文集《寂靜》で、写真

を撮るということについて次のように述べている。そこには、図文集の作者たちの感性がもつとも明白に、そして洗練された形で表現されている。

撮影、对于我来说不只单纯用于陈列色相、保存记忆。它其实更像是一种不用修饰言辞的直接表达、是我用心和双眼捕获的意识传递给你的方式。

……它原本有你触摸不到的温度、嗅不到的气味、听不到的声响……而今摆在你面前的、只是一个眺望海市蜃楼的窗口。

无论是我怀着怎样的心情拍下一人一物、你最终看见的、只是你目前情感投下的影子。而被拍摄的事物本身、连同它当时所处的境地、或许早就改变模样、甚至不复存在⁽¹⁷⁾。

(写真を撮ることは、ぼくにとって単純に色相を羅列し、記憶を保存することではない。それはむしろ、レトリックや言葉を用いない直接的な表現により近い、わたしの心と両目で捕捉した意識をあなたに伝える方法なのだ。

……それはもともとあなたが触れることのできない温度、嗅ぐことのできない匂い、聞くことのできない音をもっている……だが今あなたの前にあるのはただ、蜃気楼を眺望するため

の窓にすぎない。

わたしがいかなる気持ちで人間や物を撮ったとしても、あなたに最終的に見えるのは、ただあなたの現在の気持ちを投影したものにすぎない。そして撮られた事物自体は、それがそのときにあった場所も含めて、もしかしたらとくに姿を変えてしまっているか、ないしすでに存在していないかもしれないのだ。

写真を撮るということは、彼にとって記憶を保存することの意味していない。それはむしろ言語を介さずに、自分の心と眼を、写真を見る者のそれに直結させ、身体を媒介とした感情や感覚の「直接的なコミュニケーション」を図ろうとする試みである。このことから二つのことが言える。

第一は、写真を撮ることが、その時にその場で感じたさまざまな情動や感覚を封じ込める行為になっているということである。このことは、フランスの精神分析家セルジュ・ティスロンが写真の「実践」について述べていることとも合致する。

……私たちが写真を撮るのは、過ぎ去っていく瞬間に「防腐蚀」を施すためでも、それを「凍結させる」ためでもない。むしろ逆なのだ! 「カメラという」箱に映像を閉じ込める私たちがなによりもまず望んでいるのは、撮影の瞬間に感じられたさ

さまざまな感覚、情動、身体状態——だが、あまりにも速く別の感覚、情動、身体状態によって追いつかれてしまう——を、のちに再び見出したいということなのである。⁽¹⁸⁾

こうした、写真を通じて「撮影時のさまざまな情動や感覚を閉じ込める」という身体的な機能が、八〇後の作家の図文集においても強調されているわけである。前節で確認した、彼らの写真における構図や色の選択などの過剰な単純化は、一つにはこのような目的のためになされていると解釈できる。

構図の単純化やハイコントラストで鮮やかな色などで構成された写真が、容易に身体的な情動を喚起するということを、八〇後の作家たち、さらには写真を日常的に撮ったり見たりする今日の人々は経験的に知っているし、それを目的として積極的に利用している。

作家自身による写真の実践は、その場で感じたさまざまな情動や感覚を閉じ込めることを目的としている。これは先に挙げた問題点①の「なぜ「八〇後」作家たちは自ら写真を撮ることを好むのか」のかという問いに対する一つの答えとなろう。図文集では、テキストで描かれた作者のさまざまな内面の感情に関するメッセージに、写真が情動的、身体的な「厚み」を与えているのである。

第二は、写真が作者と読者とのコミュニケーションを担っているという認識を、作者自身が持っているということである。しかも、

そのようなコミュニケーションが、現実になし遂げられない試みだということとは作者にもわかっている。

Janeyが述べる、写真を撮ったときに感じていた「温度」「匂いだ」「匂い」、聞こえた「音」などをそのまま読者に伝えることはできない。読者がそれらの写真を見て感じているのは、あくまで彼らが自分の「感情」をそこに投影したものにすぎない。

すなわち、彼らの写真は受容のレベルにおいて「温度」「匂い」「音」といった「身体性」を喚起するが、その「身体性」は、具体的な意味内容を欠いた非常に形式的なものだ。そういう意味で、図文集の写真は、きわめて抽象的な感情を描いているテキスト（文）と機能的に等価だと言える。そしてそれらは、「感情移入」という特殊な、作者と読者のコミュニケーションを可能にするのである。

だとすれば、図文集とは写真と文によって、重層的に感情を伝達することを目的とした形式なのである。これは第一節で提示した問題点②の「なぜ写真とエッセイを組み合わせることが、一つの創作形式として選ばれたのか」という問いに対する答えとなるだろう。

作家自身が、伝達の不可能性を自覚しているという点からいえば、図文集は情動や感情などを喚起し、それを伝達しようと目論みながらも、その不可能性を自覚したコミュニケーションの試みだと言ふことになるだろう。こうした試みは、読者それぞれの勝手な感情移入によって行われる。もしそれをコミュニケーションと呼んでよいのなら、それは自己中心的で、非対称的なものとなることが予

想される。

では、そのようなコミュニケーションの形式がどうして八〇後の作家たちによって選ばれ、若い読者たちに受容され、一つのジャンルとして認識されるようになったのか。それに答えるためには、図文集の分析を通して明らかになったコミュニケーション形態が、どのような文脈から現れたのかについて分析する必要がある。

四、アーキテクチャから見るコミュニケーションの変貌

2000年代以降、中国の若者たちのコミュニケーションはインターネットを中心に展開されてきた。2002年の統計調査によると、インターネット人口3,370万人のうちの51.5%が24歳以下の青少年である。⁽¹⁹⁾そして最新の統計では、39歳以下の、つまり「七〇後」の一部も含むインターネットユーザーは実に全体のおおよそ80.7%を占めていて、5億人にのぼる。⁽²⁰⁾このことは、インターネットという存在がほとんどの若者たちにとってなくてはならないものになっているということを容易に想像させる。それは一つの日常的な環境、つまりそこにあるのがあたり前で、その中に生きているすべての者にとって常に影響を与え、そこでの生活を規定し、可能にしている存在なのである。ここではそこで展開されるコミュニケーションに論点を絞りたい。

2002年の青少年のインターネット利用に関する調査では、イ

ンターネットを使う目的について、「誰かとチャットをすること」を選んだ者は44.6%だった。インターネットを利用している青少年の半分近くが誰かとコミュニケーションを取ることを目的としている。⁽²¹⁾若者たちのコミュニケーション環境は従来の「対面的」なものから、インターネットを中心としたものに変化してきたわけである。そしてそのことによってコミュニケーションの内容ではなく、コミュニケーションを取るという「行為」自体が目的化され、前景化したことを意味している。

80年代以降の改革開放による社会の急激な変動にもなつて、コミュニケーション環境の変化が加速し、深化した要因の一つは、対人関係の変化と、それによる自己アイデンティティの変化である。こうした変化は中国だけのことではなく、むしろ世界的な現象だと言つてよいだろう。しかしながら、日本と比べた場合、中国のインターネット利用には少なからぬ差異が存在している。そしてそれらの差異はより深い文化的なエートスの差異の存在を示しているように思える。

この差異をもたらしている一つの重要な要因は、支配的なコミュニケーション・ツールとなっているいくつかのSNSサービスのアーキテクチャの違いである。コンピュータ用語としてのアーキテクチャは、ハードウェア、OS、アプリケーションソフトの基本設計やその設計思想を指している。ローレンス・レッシングがその著作の中で、法、規範、市場による内面化や強制などのルートを通るこ

となく権力が行使される新たな支配形式だと定義したものだ。⁽²²⁾

濱野智史は『アーキテクチャの生態系』の中で、日本のSNSやブログのような「社会化」されたウェブサービス、すなわち濱野の言う「ソーシャルウェア」のアーキテクチャの違いが日本社会の文化構造の特殊性を体现していることを明らかにしている。⁽²³⁾ 中国においてもSNSサービスのアーキテクチャの特徴が、コミュニケーション形態の特殊性を示していると考えられる。

手始めに、写真が中国のインターネット・コミュニケーションにおいて占める位置について考えよう。取り上げるのは、その顕著な例である、ツイッターと微博（ウェイボー）の違いである。

ツイッターは2006年の7月にアメリカでサービスを開始し、2008年に日本語のインターフェースが利用可能になったSNSである。ユーザーは140文字以内で文字を投稿することができ、投稿された内容は時系列的に並ぶ「タイムライン」上に表示される。利用者は自分が関心を持つユーザーのアカウントを「フォロー」し、彼らの投稿を読むことができる。そして「フォロワー」と呼ばれる、自分の投稿を「購読」している人たちのタイムライン上にも、その投稿が表示される。全体として極めてシンプルなサービスである。

微博は、中国大陆でフェイスブック、グーグルなどの海外のSNSに対するアクセスがブロックされている状況下で、2009年にツイッターを真似て登場したウェブサービスである。基本的な機能

は同じで、「中国版ツイッター」と呼ばれることもある。しかしながら、そこには重要なアーキテクチャ上の差異が存在している。その一つに写真の投稿と表示の仕方がある。

初期のツイッターは、テキストのみに特化したものだった。写真を投稿しても、タイムライン上に表示されず、別のサーバー上に投稿され、その写真にアクセスするためのURLのみ表示するという仕組みになっていた。度重なるアップデートによって、今では写真の一部のみをタイムライン上に表示させるようになっていた。

それに対して微博は、はじめから写真全体をタイムライン上に表示させるアーキテクチャになっていた。そして今では最大9枚の写真を一回の投稿でアップロードすることができるようになっていた。^(図2)。

すなわち、
微博とツイッ
ターでは、そ
もそもコミュ
ニケーション
における写真
の位置づけが
異なってい
る。その違い
が、コミュニ



図2 微博のUI

ケーションに対する感覚や理解の違いを意味していることは容易に想像がつく。

一例を挙げれば、2008年以降、スマートフォンが急速に普及し、微博はそれに合わせてUI（ユーザー・インターフェイス）をデザインした結果と考えることも可能である（実際それが大きな原因の一つだと考えられる）。しかし、ツイッターでは、写真をタイムライン上に表示させる機能を搭載している現在でも、写真による投稿率が別段上がったように感じられない。あるとしても実用目的のものが多いという印象を受ける。（ツイッターのヘビーユーザーとしての筆者の感想であるが。）

ウェブサービスにおいて、ユーザーたちがある特定のコミュニケーション形式に馴染むのは、社会環境の中で、ユーザーにそのような習慣が歴史的に蓄積し、潜在しているからである。微博がこのようなアーキテクチャになっているのは、中国における社会やインターネット・コミュニケーションという環境とその歴史的文脈を意識的、無意識的に考慮した結果だと言えるだろう。

中国の若者のインターネット・コミュニケーションにおいて重要な役割を演じてきたのはテンセント開発の「QQ」と呼ばれるチャットソフトである。1996年11月、イスラエルのMirabilis社が「ICQ」と呼ばれる「インスタント・メッセンジャー」（以下IM）のサービスを開始した。「インスタント」という言葉通り、送ったメッセージが即時に届くことを特徴としていた。この機能が

実現したことにより、インターネットを使ったコミュニケーションは格段便利で身近なものとなった。中国の国内でICQを真似たIMがたくさん開発された。

QQもそのようなソフトの一つである。QQ（OICQ）は1999年2月に無償公開され、二ヶ月という短い時間で20万人のユーザーがそれに登録した。その数カ月後に「QQ99a」が公開され、新たに「パブリック・チャットルーム」、「ファイル送信」、「音声通話」などの機能が追加された。QQは当時の中国市場の80%のシェアを独占したが、そのユーザーのほとんどが若者だった。

ここで注目したいのは「ファイル送信」の機能である。QQがこの機能を実装することによって、ユーザー間の、画像や音楽などのファイルの送受信が可能となった。この習慣がどれほど普及したかはにおいても、画像を使ってコミュニケーションするということが、アーキテクチャのレベルで可能となったことに重大な意味があった。それによって「味気ない」とも形容された、テキストのみのIMを介した会話がよりリアリティのあるものになったのである。これらのアーキテクチャは写真をテキストと同じくらい重要で必要不可欠なコミュニケーション手段にして、ある種の特異なコミュニケーションの生態を生み出していった。

微博の流行と、そのアーキテクチャ上の特徴によって、写真などの画像を使ったコミュニケーションが、中国においてきわめて一

般化された習慣となった。そしてその端緒としてQQの流行とそれによって一般化した「ファイル送信」の機能があった。

しかしながら、微博はこの数年、急速に人気を失っている。筆者が中国人の大学生と交流する中で、彼らは口を揃えて「微博を使うことが極端に減った」と答えた。

それに代わって彼らが今もつとも使っているSNSとして、「微信 (wechat)」が挙げられる。2014年の《第33次中国互联网络发展状况统计报告》によると、SNSサイトの利用者の32・6%、微博の利用者の37・4%が微信に流れた。⁽²⁴⁾ 微信はQQを開発した Tencentが、2011年にスマートフォンなどのモバイル端末向けにリリースした、IMアプリケーションである。日本でそれにあたるアプリケーションは「LINE」だろう。

微信とLINEはともに、微博やツイッターのような、友だち全員に公開できる投稿の場合、いわゆる「タイムライン」(微信では「朋友圈」、その日本語版では「モーメンツ」)を持っている。写真、ウェブページのリンクなどをシェアすることもできる。しかし、LINEのタイムラインを利用している人は極端に少ないように感じる。2015年の調査では、「タイムラインを利用したことがない」、「わからない」というLINEユーザーは75%に近い。⁽²⁵⁾ それに對して、微信の「モーメンツ」を利用しているユーザーははるかに多いことが経験的にわかる。すなわち、微信のタイムラインは微博の代わりとして利用されているということである。

「モーメンツ」のアーキテクチャの特徴に注目したい。この種のサービスは、「テキストの投稿」と「画像の投稿」のボタンをそれぞれ別に設けているのが一般的である。たとえば図3のように、LINEのタイムラインでは、「投稿」、「画像」、そして「スタンプ」の三つのボタンがあるが、微信では「写真」を投稿するためのカメラの形を模したボタン一つしかない(リンクのシェアはまた別である)。写真の投稿ボタンを長押しするとテキストのみの投稿が可能になる。

つまりテキストのみを投稿することができないわけではない。ただ「隠れている」のだ。⁽²⁶⁾ さらに、写真とテキストを組み合わせ合わせた投稿と、テキストのみの投稿は、事後の編集において、後者のほうにさまざまな制約がかけられており、きわめて不便



図3 左はLINEで、右は微信(日本語)

である。

これらのことが意味しているのは、写真を使った投稿が強い習慣として定着しているということだ。つまり、写真のアップロードを前提としてアプリケーションのアーキテクチャがデザインされているのである。またそのような習慣を持っていない人たちに對しても、写真を使った投稿をするように誘導しようとしているということも意味している。

スマートフォンの急速な普及と微信の高い浸透率を考えると、中国のコミュニケーション環境における写真の重要性が見て取れよう。それを仮に「写真コミュニケーション」の一般化と呼んでおこう。

五、「写真コミュニケーション」の形式

写真を使った「写真コミュニケーション」は、日常的なコミュニケーションと同じように、さまざまな目的を持っていて、そのすべてを同じ平面で論じることとはできない。そのため、ここでは実際の使用に對する觀察から、写真を使う目的に沿って「聖・俗・遊」という三つの次元があるように思われる。目的に沿って分類することで、「写真コミュニケーション」の何が特殊で、特に論じられるべきかが明らかになるはずである。⁽²⁷⁾

まず「俗」の次元について。これはある種の実用的な目的に沿って、使う写真を指している。たとえば、旅行で行った場所の写真、

あるいは食事を撮った写真をSNSなどにアップロードするとき、そこには明白なメッセージが含まれている。「ここに来た」、「これを食べた」といった情報の伝達である。解釈する必要はほとんどない。文章が写真に添えられていても、互いにコードのずれは生じない。一方が他方を説明し、両者は共通のメッセージで結合されている。それはメッセージの理解を中心とした、きわめて日常的なコミュニケーション形式だと言える。

続いて「遊」の次元について。これはたとえば合成写真のように、驚きや笑いを引き起こすことなどを通じて、コミュニケーションを起動する写真などを指している。実際この種の「ネタ」としての写真は中国のインターネットに大量に出回っていて、複雑なネット文化を形成している。しかしながら、この形式もまた「俗」のそれと同様に、メッセージの正確な理解を前提している。

この二つに對して、「聖」の次元に属するのが、QQ・微博・微信などの写真である。その写真の使用はより複雑な様相を呈している。例として、図4に掲げたような写真の使用法がある。これは微信に投稿されたものであるが、それ以前に微博でも、QQでも同じような使用法が一般化していた。付されている文章を見ると、孤独感、閉塞感、そして恋の失敗による喪失感など、千野のフィールドワークで明らかになった、現代中国の若者が普遍的に感じている、孤独や閉塞感などの感情が表現されている。また、それらの感情は「図文集」のテキストでも主なテーマとなっている。

つまり、そのような「重い」あるいは「痛い」感情と何らかの形で「折り合いをつける」ために、コミュニケーションに参入しているのである。これはある種の「自己救済」の試みだと見なしてよいだろう。「聖」という概念を使ったのもまた、そこに「自己救済」という目的が含まれているからである。

図文集において写真とテキストとの間に、内容の関連性がほとんど存在していないことはすでに述べた。そこにある種の意味を見出すことができるとしても、読解もしくはメッセージの送受信という目的を前提にしているとは考えにくい。

中国のインターネット環境において「写真コミュニケーション」



図 4

の「聖」の次元における使用が一つの習慣として一般化していることは、前節で確認した通りである。それらを考慮すれば、このような「IMや図文集の写真と文によるコミュニケーション」を、メッセージの送信と受信という一般的なコミュニケーション・モデルで考えるのは適切ではない。

図文集における写真の機能が、文章で表現された感情に、形式的な情動や感覚などの身体性という「厚み」を与え、読者を勝手にそこに感情移入させることにあるのは第三節で確認した。微信などの投稿においても、状況は同じだと考えられる。そこでは、もはやメッセージの送受信が目的ではない。送信者と受信者は各々勝手に写真に自らの感情を投射しているだけで、そのように自らの感情や情動を投射するという「態度」を共有しているにすぎない。第三節で引用したHasegの言葉にあるように、それは「コミュニケーション」の失敗をあらかじめ織り込んだ「コミュニケーション」なのである。

こうしたコミュニケーションのあり方を図示すれば図5のようになる。上の図はいわば「古典的」な、メッセージの送受信を目的としたコミュニケーション・モデルである。下の図は「聖」の次元に属する「写真コミュニケーション」をモデル化したものである。⁽²⁸⁾

ではこのような「写真コミュニケーション」は、何が目的なのだろうか。まずその受信者の反応について考えてみよう。微信と微博などのSNSでは、Facebookの「いいね!」ボタンを真似た「点赞」

というアーキテクチャが採用されている。すなわち、投稿に対して、コメントを残すなど具体的な反応を示すことなく、ただ単に

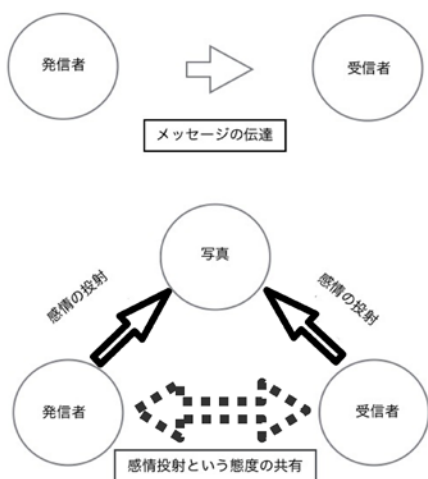


図5

「いいね!」を押すことのみで、コミュニケーションを成立させる。言い換えれば、送信者のメッセージがきちんと理解されているかどうかは問題ではなく、投稿が読まれたこと、読者であるフレンドがそれに肯定的な反応を示したことが確認できればよいのである。それは普通の意味での「交流」とは程遠いものだ。相互に感想が交換されるのではなく、すべてが送信者に一方的に還流されているのである。

これらの投稿は、感情が自己に還流すること、言い換えれば、自己の感情や自己のイメージの構築が中心になっていると言える。微信のアーキテクチャは、FacebookやLINEと異なり、他人からもらった「賛」やコメントは、それを書き込んだ者同士が互いにフレンドでなければ、決して見るできない。それが意味している

のは、投稿者を中心に、いくつものフレンドの圏域が互いに交わることなく並立している、「中央集権的」とも言うべき構造となっているということである。そこでは投稿者自身が主人公となり、孤独や閉塞感と折り合いをつけること、つまり「自己救済」が目指されている。

図文集との関係に立ち戻ろう。図文集は「八〇後」の若い作家たちによって出版され、一つのジャンルとして形成しつつあるものであった。また、千野によれば、その「八〇後」を含む東アジアの若者文化においては、作品の読まれ方が変化しているという。「作品をとおして、人間や社会、世界や歴史の真実に触れることができる、あるいは触れるための手が見つけられることができる」と期待⁽²⁹⁾する近代文学の受容の仕方、つまりそこにメッセージがあると期待するような受容の仕方から、仲間たちとの交流を通して自らの孤独感や閉塞感などの否定的な感情を和らげるという受容の仕方へと変わった、というのである。その調査結果は、図5で示した「メッセージの読解からコミュニケーションへ」という変化を裏付けている。ただ、千野は二次創作サークルなどの文脈で、「交流」という言葉を使っているが、さきほど明らかにしたように、ウェブサービスにおけるコミュニケーションは、そのように相互に流れるものではなく、むしろ一方に強く還流するように偏差的に作用している。中国の若者はそうした「コミュニケーション」を受け入れ、積極的に利用している。

「図文集」の作者たちもまたきわめて個人的な感情、言い換えれば孤独感、虚無感、そして閉塞感などを表現するためにこうした形式を利用している。そして読者も、作者の「本当の意図（メッセージ）」を読み取るのではなく、自らの感情を勝手に投射している。そこには、「写真コミュニケーション」とまったく同種の形式を見て取ることができる。

しかしながら、「図文集」と「写真コミュニケーション」とは形式における類似性以上の繋がりを持っている。「図文集」という形式の目的と、それが想定しているような読解の仕方は、「写真コミュニケーション」の一般化によって初めて広範に受け入れられる。すなわち、「図文集」が単にある実現可能な形式にとどまることなく、若者に人気のある一つのジャンルとして成り立つには、「写真コミュニケーション」の一般化という基盤を必要とするのである。「図文集」はもろもろの社会的な要因によって形成された「写真コミュニケーション」を背景にして出現したジャンルだと言える。

結び

ここまで「図文集」と「写真コミュニケーション」の関係を考えることで、中国の若者文化における「文学」に大きな変化が起きていることを明らかにした。千野が言うように、文学の目的とそれに

対する期待、もしくは社会における文学の機能が、思想やメッセージを読み取ることからコミュニケーションへと変わったのは確かである。しかしながら、そう言うだけでは充分ではない。文学の創作と受容の、環境そのものが変わりつつあるのである。すべての行為をコミュニケーションだとする汎コミュニケーションの立場を退けるならば、「図文集」はコミュニケーションを目的としているわけではない。それはあくまで個人の感情の吐露という、ある意味できわめて「近代的な」目的を持っていると言える。

重要なのは、これまでの分析を通して明らかになったその特殊な形式が、「写真コミュニケーション」なしでは成り立たないということである。文学を取り巻く社会的な環境、そしてそこにおけるコミュニケーションの役割が変化し、文学は否応なくそこから出発せざるを得なくなったのである。その関係はきわめて緊密かつ複雑なもので、広範にわたっている。すなわち、コミュニケーション環境が文学を規定しているのである。それは作者と読者の感性和想像力だけではなく、そのような感性和想像力を持つ自己、そして自己と世界との関わり方も変えている。

「八〇後」が自己や、そして自己と世界との関わりを表現している点のみに注目するならば、「図文集」を含む彼らの作品は、近代的な「私小説」の縮小再生産、社会の次元が抜け落ちた「私小説」ではないだろう。彼らの創作と広範な受容を前にして、わたしたちは手も足も出ない状態になってしまう。しかしながら、その環境

と創作の関係に目を向けることで、そのような創作がまさに現代の若者の問題のみならず、社会全体の問題をリアルに表現しているという視点を獲得することができる。これから探求すべきは、その自己救済を目的とした作品の発生の問題だろう。その必要はいかなる社会環境から形成されたのか、そこでコミュニケーションが中心的な役割を果たしているのはなぜなのか。そして、それは近代文学における「自己＝私」といかなる点で同じなのか、または異なるのか。それが問われるはずである。

注

- (1) 千野拓政ほか『東アジアのサブカルチャーと若者のこころ』勉誠出版、東京、2012年。
- (2) 郭敬明編《下一站神奈川》（武汉：长江文艺出版社、2011）など。
- (3) 郭敬明編《故乡、或者城市》（武汉：长江文艺出版社、2014年）。
- (4) 落落编《17》（武汉：长江文艺出版社、2013年）。
- (5) 张悦然著《是你来检阅我的忧伤了吗》（上海：上海译文出版社、2004年）。
- (6) 张悦然著《十爱》（北京：作家出版社、2004年）。
- (7) 郭敬明著《梦里花落知多少》（沈阳：春风文艺出版社、2003年）。
- (8) 落落著《须臾》（武汉：长江文艺出版社、2008年）。
- (9) 落落著《万象》（武汉：长江文艺出版社、2011年）。
- (10) halsey 著《寂静》（武汉：长江文艺出版社、2011年）。
- (11) halsey 著《无边世界》（武汉：长江文艺出版社、2013年）。
- (12) 消失宾妮著《葬我以风》（武汉：长江文艺出版社、2013年）。
- (13) 安妮宝贝著《蔷薇岛屿》（北京：作家出版社、2002年）。
- (14) 廖山著《得未曾有》（北京：北京十月文艺出版社、2014年）。

- (15) 落落《万象》、270頁。
- (16) 中平卓馬『なぜ、植物図鑑か——中平卓馬映像論集』筑摩書房、東京、2007年。
- (17) halsey《寂静》、53頁。
- (18) セルジュ・ティスロン／青山勝訳『明るい部屋の謎 写真と無意識』人文書院、東京、2001年、1頁。
- (19) 《第九次中国互联网络发展状况统计报告（2002／1）》、7頁。
<http://www.cnnic.net.cn/hlwftzy/hlwxbzg/200906/P020120709345368128648.pdf>
- (20) 《第34次中国互联网络发展状况统计报告（2014／7）》、14頁。
<http://www.cnnic.net.cn/hlwftzy/hlwxbzg/201407/P020140721507223212132.pdf>
- (21) 曾坚朋、杨长征、青少年、网络文化、现象调查报告、《中国青年研究》2003年2月、45—46頁。
- (22) 詳しくは、ローレンス・レッシング／山形浩生訳『CODE VERSION 2.0』（翔泳社、東京、2007年）の第七章を参照。
- (23) 詳しくは、濱田智史『アーキテクチャの生態系——情報環境はいかに設計されてきたか』（NTT出版、東京、2008年）を参照。
- (24) 《第33次中国互联网络发展状况统计报告 2014／1》61頁—62頁。
<http://www.cnnic.net.cn/hlwftzy/hlwxbzg/201403/P020140305346585959798.pdf>
- (25) アクトゼロ、「最新ユーザー調査で見てみよう。LINEの新機能はどれだけ利用されているのか?」
<http://www.actzero.jp/social/report-1850.html>（MMD研究所の「グループチャットサービスの登録率及び利用実態調査—第2回—（2012／09／20公開）」のデータを引用した分析記事）
- (26) 実際、「百度（バイドウ）」の検索欄で、「微信朋友圈」と入力すると「如何只发文字（どうやって文字だけを投稿するのか）」が予測として一番はじめに表示される。
- (27) この「聖・俗・遊」という図式はロジェ・カイヨワの「遊びと人間」（講談社、東京、1990年）に依っている。
- (28) 水嶋一憲はその論文「ネットワーク文化の政治経済学——ポストメディア

ア時代における「共」のエコロジーに向けて」(伊藤守・毛利嘉孝編「アフター・テレヴィジョン・スタディーズ」(せりか書房、東京、2014年)所収)において、ネグリとハートの議論を敷衍する形で現在のメディア状況を以下のように概観している。「……現在のコミュニケーション資本主義においては、情動や情報の流れ(フロー)・流通ル循環(サーキュレーション)・共同利用(プール)に寄与すること、つまりはメッセージの交換価値の方がその使用価値よりも重視されるのである。」(24頁)すなわち、ブログやツイッターなどのようなSNSにおいてはメッセージの理解はどうでもよく、「サーキュレーションのプロセスそのもの」が必要とされているのである(28頁)。図文集と「写真コミュニケーション」についての分析で得た知見はまさにそのことを裏付けている。

(29) 千野拓政ほか『東アジアのサブカルチャーと若者のこころ』(勉誠出版、東京、2012年)、16頁

参考文献

・中国語文献

- 安妮宝贝著《蔷薇岛屿》北京：作家出版社、2002年
安妮宝贝著《得未曾有》北京：北京十月文艺出版社、2014年
郭敬明编《故乡、或者城市》武汉：长江文艺出版社、2014年
郭敬明编《下一站神奈川》武汉：长江文艺出版社、2011年
郭敬明著《悲伤逆流成河》武汉：长江文艺出版社、2007年
hansey 著《寂静》武汉：长江文艺出版社、2011年
hansey 著《无边世界》武汉：长江文艺出版社、2013年
蒋方舟著《我承认我不曾经历沧桑》桂林：广西师范大学出版社、2013年
Kindle版
落落著《须臾》武汉：长江文艺出版社、2008年
落落著《万象》武汉：长江文艺出版社、2011年
落落编《17》武汉：长江文艺出版社、2013年

消失安妮著《葬我以风》武汉：长江文艺出版社、2013年

张悦然著《是你来检阅我的忧伤了吗》上海：上海译文出版社、2004年

张悦然著《十爱》北京：作家出版社、2004年

贝尔纳·弗孔著、笛安译《时间男孩》北京：长江文艺出版社、2014年

贝尔纳·弗孔著、笛安译《永远的乡愁》北京：长江文艺出版社、2014年

李春玲编《境遇、态度与社会转型：80后青年的社会学》北京：社会科学文献出版社、2013年

苏文清著《80后：写作的多维透视》北京：中国社会科学出版社、2011年

王涛著《代际定位于文学越位——「80后」写作研究》成都：四川出版集团巴蜀书社、2009年

周宪著《视觉文化的转向》北京：北京大学出版社(2008年)

曾坚朋、杨长征《青少年、网络文化、现象调查报告》、《中国青年研究》2003年

2月

王斐《简析、杂志书、及其影响》、《北方文学》2011年11月

孙桂荣《最小小说》与青春文学杂志书、《文艺评论》2013年3月

李晓燕ほか《80后：青年作家登场的社会学分析——文学场的演变与新入场的文学分析》、《北京青年研究》2014年第1期

《第九次中国互联网络发展状况统计报告(2002/1)》<http://www.cnnic.net.cn/hwtfzyj/hlwzbg/200906/P020120709345368128648.pdf>

《第33次中国互联网络发展状况统计报告 2014/1》<http://www.cnnic.net.cn/hwtfzyj/hlwzbg/hlwfbg/201403/P020140305346585959798.pdf>

《第34次中国互联网络发展状况统计报告(2014/7)》<http://www.cnnic.net.cn/hwtfzyj/hlwzbg/hlwfbg/201407/P020140721507223212132.pdf>

人民网《微博使用率降低背后：运营商数量减少》<http://it.people.com.cn/2014/0126/c1009-24229218.html>

DCCI《2010年中国微博与社区研究报告》<http://www.dcci.com.cn/media/download/492671d62c269daa7110e891d2c2b0e657d.pdf>

《第33次中国互联网络发展状况统计报告 2014/1》<http://www.cnnic.net.cn/hwtfzyj/hlwzbg/hlwfbg/201403/P020140305346585959798.pdf>

《第34次中国互联网络发展状况统计报告(2014/7)》<http://www.cnnic.net.cn/hwtfzyj/hlwzbg/hlwfbg/201407/P020140721507223212132.pdf>

・日本語文献

伊藤守・毛利嘉孝編『アフター・テレビジョン・スタディーズ』せりか書房、

東京、2014年

片桐雅隆『自己と「語り」の社会学——構築主義的展開』世界思想社、京都、

2000年

加藤晴明『自己メディアの社会学』リベルタ出版、東京、2012年

北田暁大『嗤う日本の「ナシヨナリズム」』日本放送出版協会、東京、2005年

千野拓政ほか『東アジアのサブカルチャーと若者のこころ』勉誠出版、東京、

2012年

中平卓馬『なぜ、植物図鑑か——中平卓馬映像論集』筑摩書房、東京、2007年

濱田智史『アーキテクチャの生態系——情報環境はいかに設計されてきたか』

NTT出版、東京、2008年

ジョン・アーリ／ヨナス・ラースン／加太宏邦訳『観光のまなざし』〔増補改

訂版〕法政大学出版局、東京、2014年

エリック・H・エリクソン／西平直ほか訳『アイデンティティとライフサイクル』

誠信書房、東京、2011年

ロジェ・カイヨワ／多田道太郎ほか訳『遊びと人間』講談社、東京、1990年

ジョナサン・クレーリー／遠藤知己訳『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダ

ニティ』以文社、東京、2005年。

セルジュ・ティスロン／青山勝訳『明るい部屋の謎 写真と無意識』人文書院、

東京、2001年

ノルベルト・ボルツ／村上淳一訳『世界コミュニケーション』東京大学出版社、

東京、2002年

ローレンス・レッシング／山形浩生訳『CODE VERSION 2.0』翔泳社、東京、

2007年

アクトゼロ、「最新ユーザー調査で見てみよう。LINEの新機能はどれだけ

利用されているのか。」<http://www.actzero.jp/social/report-1850.html>